第53卷 第6期 北京大学学报(哲学社会科学版) Vol. 53, No. 6
2016年11月 Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences) Nov. 2016

大众文化挑战下艺术性的重建

高 建 平
(中国社会科学院 文学研究所,北京 100732)

摘　要: 本文延续作者此前所提出的"艺术的边界是创造的边界"的命题,指出大众文化给艺术边界问题提出了新的挑战。面对这种挑战,要辨析艺术对"你"说与对"你们"说的不同情境,延续艺术传统,提出针对大众文化挑战的反挑战,在移动中形成艺术的新边界,实现艺术的价值和功能。

关键词: 大众文化与大众性文化;"你"和"你们";艺术新生态;艺术的边界
中图分类号: J 0　　**文献标识码:** A　　**文章编号:** 1000-5919(2016)06-0033-08

有关艺术与非艺术之间的区分,以及由此形成的关于艺术边界的思考,是美学和艺术学的一个重要研究课题。这方面的思考自古有之,但在今天重提这种区分,具有全新的意义。关于艺术边界的讨论,只有采取延续历史思考,面向当代艺术现实状况的态度,才能取得积极的成果。

一、大众文化给移动的艺术边界插入新的维度

关于艺术的边界,一个最为古老,又最著名的例子,是柏拉图关于三张床的理论。"画家、造床匠、神,是这三者造这三种床。"① 三种床分别存在于不同的世界之中,即画家所造的模仿的世界,造床匠所在的现实的世界,神所在的理念的世界。画家模仿造床匠,造床匠模仿神。神所代表的是真理,每模仿一次,真理的信息就"损耗"一番。因此,画家所画的床与神所造的床,在本体论的意义上,要隔着两层,从而"损耗"过两次。柏拉图在这里说的是画家,他关于模仿的论述,对像荷马那样的诗人,以及一些悲剧家和喜剧家来说,也同样适用。

柏拉图的这种"模仿"思想,统治了西方思想界两千多年。在18世纪,当法国人夏尔·巴图写作《归结为单一原则的美的艺术》(*Les beaux arts réduits à un meme principe*, 1746)一书时,他所谓的"单一原则"仍是说,艺术要模仿"美的自然"。夏尔·巴图赋予这个术语的含义,尽管与柏拉图有了很大的不同,但本质上是一致的。夏尔·巴图在肯定的意义上使用这个术语,意在说明艺术从属于一个独特的领域,不同于现实,要将艺术与工艺、科学、学术等活动区分开来。巴图建立"美的艺术"的体系,其中包括诗、绘画、音乐、雕塑和舞蹈。这个体系后来经过多种修改,被《百科全书》派的一些思想家所接受,最终在康德那里,被融入他的美学之中。②

艺术与现实的区分,具体表现为艺术被当成是艺术家的活动及其成果,它与工艺,与生产性的制作活动,与科学和技术,与学术研究,等等区分开来,是一种特殊的,为着美的目的所创造出来的事物。根据康德美学所形成的关于艺术的两条规定,即"艺术自律"与"审美无功利",就是在这一背景下形成的。这与当时市场经济发展和资本主义经济模式出现有关。随着资本主义的兴起,社会产生了巨大的分化。现实生活受市场机制的驱动,功利主义的原则不断得到强化,从而需要在审美和艺术领域的活动及其成果对此进行精神上的补偿。

一些学者从艺术手法的角度出发,认为浪漫

收稿日期: 2016-10-20
作者简介: 高建平,男,江苏扬州人,中国社会科学院文学研究所研究员。

① 柏拉图:《理想国》郭斌和、张竹明译,北京:商务印书馆1997年版,第391页。
② 参见保罗·奥斯卡·克里斯泰勒:《现代艺术体系:美学史研究》,高艳萍译,《外国美学》第21辑,南京:江苏教育出版社2013年版。

主义以后,表现论的兴起,宣告了模仿论的终结。这是不对的,模仿论并没有终结,在 20 世纪仍然兴盛,并且在一个更加巨大的理论背景上展开。模仿论所要实现的,并不仅限于外观的酷似,或柏拉图所说的“欺骗性外观”,它可以被广义地理解为“再现”(representation,又译“表象”),或者“代表”。在当代美学研究中,一些美学家进一步思考这个问题,提出许多新的思路。例如,苏珊·朗格的情感符号说,强调艺术与现实的指代与被指代,艺术作品与情感的“同构”关系,实际上也是一种变相的模仿说。理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)提出“看入”(seeing-in),即在艺术之中看到所描绘的对象,从而强调模仿活动的两面性,即“如何再现”与“再现了什么”。肯代尔·沃尔顿(Kendall Walton)提出“拟托”(make-believe),即艺术中的再现是由人们的“拟托”游戏所决定的。所有这些理论,都只是在细节上修正和发展了“模仿说”。在其中,不变的是“模仿”的一种最基本的精神,即在现实生活之外制造某一事物,并使它与现实生活保持某种对应关系。

从这个意义上讲,真正宣布“模仿说”终结的,是西方的先锋派艺术的实践,以及与此相关的理论。先锋派艺术打破艺术与现实的界限,宣布艺术是现实的一部分。在美学界,许多人以杜尚的《泉》来举例,认为从这一件艺术品开始,艺术进入到了一个新的阶段,工业制成品成为艺术,从此艺术的边界被打破了。柏拉图的“三张床”,说的是事物存在的三个本体论层面,即神的世界,现实的世界和艺术的世界。在近代社会,神的世界被取消或被虚拟化了,只剩下两个世界,即现实的世界和艺术的世界。现实的世界按照它所固有的规律运作着,人们各司其职,从事着生产和劳动,政治、战争、商业,而艺术则模仿现实,创造一个处于现实之外,却与现实相对应的虚幻的世界。杜尚意义在于,取消了一个独立的艺术世界,认为艺术不单独构成一个世界。他将现实世界中的现成物放进艺术世界之中来,从而暗示,只存在一个世界,即现实的世界。或者,更为确切地说,只存在一个本体论的层面,即现实存在的层面。这也是符合当代哲学精神的。一元论的哲学消解了神与人,精神与物质的二分;同样,一元论的艺术哲学消除了艺术与现实,模仿物与被模仿物的二分。

当代美学关于如何为艺术定义,怎样为艺术设定边界的理论论述,都是从这一事实出发的。当原本存在于日常生活现实之中,并不被当作艺术品的事物,被放进了艺术博物馆或画廊,或者被写进艺术史,从而被当作艺术品之后,留给理论研究者的任务,就是要说明:它们为什么是艺术品?

在这种情况下,出现了各种新的理论。我们比较熟悉的,有乔治·迪基的艺术建制论(institutional theory of art),阿瑟·丹托所谓的“通过阐释获得意义”的理论,纳尔逊·古德曼关于“什么时候是艺术”的理论。所有这些理论都试图解决艺术的定义问题,实际上也都是在艺术边界发生变化之后,对艺术定义的新的寻找。美学家们已经不再试图从本体论的层面上,给艺术做出一个规定,而是在现实的生活中寻找某些事物是艺术品的理由。

与这些试图寻找给艺术划定边界的种种尝试不同,有一些人继承杜威的经验自然主义的方法,放弃从艺术与非艺术的边界处进行思考,而是换一个方向,从艺术与非艺术的连续性的角度来思考艺术。杜威的观点是,艺术是现实的一部分。艺术的创作与欣赏中所伴随的经验,与日常生活经验没有本质的不同。他所用的比喻是,山丘不是一块石头放在平地上,而只是大地的突出之处而已。艺术也是如此,它不是放在平地上的,与平地有着明显区别的石头,而是绵延起伏的大地的突出之处。艺术经验是“一个经验”,与日常生活经验没有本质的区别,只是一种较为集中、连贯、有着自身的完整性的经验而已。

如果说,以上的这些探索和争论已经属于前一代人的努力的话,那么,在最近一些年,关于艺术与现实划界的思考仍在继续。例如,有人提出艺术不是现实生活的“再现”,而是“框入”,将现实生活中的一部分框进来,就成了艺术。杜尚将《泉》放进博物馆,与将一片风景放入画框,具有同样的性质。生活中处处都可能成为艺术,取决于是否有艺术家将它“框入”。除此之外,还有一些人认为,艺术是事件。杜尚的《泉》成为艺术品,不在于它本身是如何美,而在于将这个工业制成品放进画廊的行动,造成了艺术史上的一个事

件。事件本身载入了艺术的史册,而留下来的作品本身只是这个事件的提示而已。这两种理论,都是极具生长性的理论,可以对当代艺术所提出的许多问题提供解释。

除此以外,还有人提出艺术是“生产”的理论。“艺术”(technē)一词原来的意义只是“技艺”而已。柏拉图将一般技艺“区分为‘获取性的’(如挣钱)与‘生产性的’或创造性的(它使过去不存在的事物获得存在)。”①一些当代学者从马克思的一些经济学著作中获取资源,努力强化这种“生产性”,并借此克服“模仿说”传统。如果艺术也是“生产”的话,那么,它就可以与现实的生产,以及包括人的生产在内的各种各样的生产放在同一个层面来思考了。

所有这些在 20 世纪的美学中所出现的巨大的理论努力,所指的对象都集中在一个问题上,即先锋艺术的兴起所形成的对美学的挑战。先锋艺术所造成的种种复杂性,迫使美学家们面临一种选择:要么回应它,要么自身被边缘化。任何忽视先锋艺术的美学流派所造成的结果,只能是这一流派自身被忽视。

然而,当 21 世纪来临之际,艺术所面临的问题,发生了巨大的变化。先锋派艺术是相对于传统的高雅艺术而言的,所挑战的是巴图的那种对“美的自然”的模仿,要求现实与艺术的结合。它始终存在于争议之中,对新理论的发明具有高度的依赖性。同时,它们又普遍地对大众的审美要求取蔑视的态度,宣称美与艺术的分离,抗拒流俗的审美习惯,以反审美的精英立场自居和自卫。然而,在这种艺术艰难维持的同时,另一种类似艺术的文化现象却以强大得多的力量,占据了各种媒体,占领了市场,吸引了普遍的注意力,实现着与权力与资本强有力的结合。这就是大众文化。大众文化不依赖理论家的阐释而获得意义,也不理会有关它是否是艺术的争论,却以自身的存在及其审美吸引力,迫使美学家们在它面前反省自身。

这时,一些美学家提出,继续重复迪基等人的艺术建制论,以及杜尚的《泉》是否是艺术的问题,已经失去了现实意义。当丹托说,艺术作品是某物通过阐释而获得意义时,一些作品却不再依赖体制和机构,不再依赖哲学家们的阐释。人们就是喜欢它们,或者不管是否喜欢,却习惯性地在它们之中消磨时间。电视上每天都上演的连续剧、网络小说、微信上传播的幽默段子,随手抓拍并放到网上流传的手机照片,在中心商业区出现的巨大的屏幕和在屏幕上放映的宣传片、知识短片,等等。它们是不是艺术? 在什么意义上是艺术? 除了它们之外,还有没有更为“真正的”艺术? 面对着这些大众文化生产,“真正的艺术”存在的理由在哪里? 这些问题成为美学理论研究的新焦点。

二、对“你”说,还是对“你们”说

谈到什么是艺术? 我还是想从一个事实说起:艺术是一种传达活动,是将某种东西表达出来,让别人感受到。这可以归结为一句话:一个人说,另一个人听懂了。

中国古代有一个著名的关于“知音”的故事。“伯牙善鼓琴,钟子期善听。伯牙鼓琴,志在高山。钟子期曰:‘善哉,峨峨兮若泰山!’志在流水,钟子期曰:‘善哉,洋洋兮若江河!’伯牙所念,钟子期必得之。”②(《列子·汤问》)艺术上的知音难得,而艺术家内心深藏着一种对知音期盼,没有知音,艺术就失去了意义。艺术用语言、声音、线条、色彩等媒介,要传达内在的意义,这是很难做到的。庄子讲,言不尽意,同样,音、线、色也不能尽意,人与人的相互理解是一件极难的事。这就造就了一种艺术理想,即真正的艺术,就是要实现意义间的传达,从而在茫茫人海间寻觅知音。

俄国作家列夫·托尔斯泰提出,“艺术是由这样的一种人类活动所构成的,即一个人通过某种外在的符号,有意识地把自己体验过的感受传达

---

① 门罗·C. 比厄斯利:《西方美学简史》,高建平译,北京:北京大学出版社 2007 年版,第 11 页。
② 《列子·汤问》,引自《诸子集成》第 6 卷,上海:上海书店 1986 年版,第 60 页。

给别人,而别人为这些感受所感染,也体验到他们”①。他所说的,也是这种追求。艺术是传达,要运用外在的媒介将内心的情感表达出来,使接受者能懂,能接受。

当然,托尔斯泰的追求与俞伯牙有很大的区别。俞伯牙是在为一个人弹琴,人间没有知音就不再弹。托尔斯泰不可能如此。他要不断地写,要使他的文学作品为更多的所接受。他通过写来寻觅知音,也为着知音来写。他要寻求千千万万的人来理解他,不是对一个人说,而是对着更多的人说。托尔斯泰需要有人听他讲,需要设想,他讲了,别人听懂了。他要把内心最深处的话,最细致入微的感受,用最满意的方式表达出来,使人听懂。人与人之间的相互理解是困难的,艺术的目的,就在于实现这种理解。发自内心,直达人心。

20世纪的文学艺术理论,在做着一件事:促使人们认识到这种人与人相互理解的困难。这就是所谓的意义的透明性的批判。美学家们提出的“意图谬误”的理论,认为艺术作品的意义,不等于艺术家的意图。说了不等于听,听了不等于懂,其中有种种的误读、借用、发挥。一部作品有自己的命运,作品在不同的接受者身上也产生不同的影响。一部作品出来后,作者的期待有可能实现,也可能落空,对一部作品的接受情况,会出乎作者的意外。

艺术的“意图”(intention)是重要的,但是,“意图”不等于“意义”(meaning)。艺术创作是一个过程,在这个过程中,艺术所使用的语言、声音、线条和色彩,以及各种媒介本身都自有其特性,它们都构成了艺术的符号,都受着符号自身所具有规律的制约,因此,意义是在创作过程中生成的。更进一步说,作品的意义需要在欣赏者接受过程中才能得到实现。不同的接受者,接受者所受的教育水平、欣赏偏好、个性,欣赏者所处的时代氛围、一个时代的审美风尚,等等,都决定着意义接受的情况,并由此在欣赏者那里形成种种“意味”(significance)。因此,有关“意义”的研究,形成了“意图”“意义”和“意味”的三分。

从对“意图谬误”的批判,到接受美学的形成,20世纪的美学展现了这种研究的丰富性,揭示出那种艺术家的意义传达给接受者这一过程的复杂性。艺术家说,欣赏者听,这一看上去非常简单的过程,其中有着极其复杂的变化。在欣赏者那里,听到和看到的,与作家艺术家所赋予作品的内容,已经有了巨大的差异。这一过程,已经不能简单地理解成作家艺术家编码,欣赏者解码,实现意义的还原。解码所得之意与所编入之意相差很远。

然而,无论如何“三分”,无论从艺术家到欣赏者之间的路程是多么遥远,“艺术家说,欣赏者听”的这一基本格局,并没有改变。现代艺术制作、传播、销售的手段的丰富,只是使这一基本格局变得丰富和复杂化而已。

“三分”只是叙述了一种从艺术家到欣赏者的单向的运动。传达过程远没有这么简单。这一过程也可以从另一个方向来思考:从说到听,要转化到对谁说,在什么场合说,以及借助什么传播工具来说这一类的思考上来。

当我们与人说话时,不同的场合,所说的话,就会不一样。一个人与另一个人见面,可能会是这样的情况:家人交谈、朋友的见面、同事私聊。人们在一道可以互通信息,交流感情,休闲娱乐,也可能谈交易,互相摸底,等等。见面和意义传达行为还可能是另外的情况:在公共场合,即有旁听者的情况下谈话,例如在研讨会发言、在课堂上讲课。我们可以区分人与人的交谈的两种方式,即私下交谈与在公众场合的说话。一般说来,越是私下的谈话,越具有互动性,相反,在公共场合的谈话,则更具有单向性。谈话者可以有“话痨”,说话时让别人难以插话,但并没有外在的力量阻止别人插话和对话。公共场合的谈话,则开始有外在力量影响话语权的现象,所谓的“麦霸”就是

① Leo Tolstoy, *What is Art*? trans. Aylmer Maude, in *Tolstoy on Art* (Oxford U., 1924), p. 173. 本文作者中译。据门罗·比厄斯利所说,该书的俄文版被删改和扭曲,这里所引的话来自艾尔默·莫德(Aylmer Maude)于1898年所出版的英译本,这个版本得到了托尔斯泰的授权。见门罗·比厄斯利:《西方美学简史》,北京:北京大学出版社2007年版,第281页。

如此,占着麦克风不让别人说,一个人说个不停。“麦霸”所具有强迫性,也许只是一时的。并且,我们平常说的“麦霸”,主要也只是指个人的失礼行为造成别人的反感而已。实际上,随着现代传播技术的发展,会造成体系性的“麦霸”现象。在这里,交谈与独白就出现了分野。没有麦克风,人们在谈话,有了麦克风,就有了话语强制。

这种变化,可以简单地概括为,从“我”对“你”说,转变为“我”对“你们”说。“我”对“你”说时,“你”作为一个个人,立在“我”的对面。这时,“我”与“你”有着个人的交往,我们可以“谈得来”,也可能“谈不来”,但不管怎样,我们有了个人的交往。“谈得来”可能发展成“我们”,成为朋友、盟友,甚至成为家人,“谈不来”也对“你”作为个人有了了解。但是,“我”对“你们”说,情况就不同。“我”不是追求与“你”作为个人的交谈,而是吸引“你们”这个群体,调动“你们”这个群体的情绪,或者强迫你们接受我的思想和情感。

将这种道理运用到艺术理论上来,我们也可以做出一种区分:是对“你”说,还是对“你们”说。对“你”说,可以发自内心,直达人心,对“你们”说,调动情绪,实现现场效果。“精英”艺术寻找“知音”,而“通俗”艺术服务于“粉丝”。一部艺术史,从某种意义上说,是“知音”与“粉丝”并存并相互转化的历史。

对“你”说,是“我”与“你”之间的交流。志在高山和流水,听者懂了,这种情况只可能存在于“我”与“你”之间。不仅如此,将一种内在的情感表现出来,或者在作品中体现出一种独特的原创性,一种面向当下艺术的独特的姿态,希望接受者也能懂,从而实现交流和共鸣。这些都是发生在“我”与“你”之间的交流活动。

艺术当然绝不仅限于发生在“我”与“你”之间。“我”会产生一种对“你们”说话的冲动。面对更多的人说话,需要更好的说话能力和技巧。说给“你”听是交流,说给“你们”听,就开始带上表演的成分,需要表演的能力,所实现的,是一种剧场效果。

三、从“大众性”文化到大众文化

文艺是私人的,还是大众的?这是一个古老的争论。自古以来,文艺就既有个人性特点,也有大众性特点。这种双重性原本共存于文学艺术之中,也自由地互换。

艺术是对“你”说,还是对“你们”说?当艺术是对“你们”说时,是对“你们”中的某一个人说,而将其他人当作旁听者,还是对“你们”这个集体说。打一个比方说,是一群学生围坐在你的周围时的那种轻松随意地时而对这个人说,时而对那个人说,而将其他人当作旁听者,还是在课堂上对一个班级作为整体来说?这里有很大的区别。在不同的场合,说话的内容不同,说话的语调也不同。随意的谈话,需要实现的是个人间的情感沟通,而在一个公共的场合的谈话,则有着一种场合和语境所带来的规定性。艺术创作者心中总是存有“理想的接受者”。艺术是个人与个人之间的交流,要实现的是心灵的沟通。

对于人与人的沟通,或者说一种“共通感”的获得,哲学家们提出了多种假设。它可能基于一种对共同人性的假设,或者是基于共同的状态和遭遇,或者是基于共同的记忆。这种“共通感”还可能来源于一种移情能力。移情是一种古老的理论,近年来,人们对此有新的阐发。移情能力的最重要之处,不在于那种万物有灵式的对物的移情,而是人与人的相互移情。移情能力,是一种设身处地,将心比心,换位思考,感同身受的能力,这种能力是人类智力发展的标志之一。对物的移情,只是这种对人的移情的移用。通过移情,艺术家表达出自己的感受,接受者懂得了这种感受;或者反过来说也有效,艺术家以接受者能够懂得的方式表达了自己的感受,在心中存有接受者的状态下创造出艺术作品。

这种“理想的接受者”的存在,并非将艺术限于一种私人性。一首诗,可以是写给一个人的,但也不是对一个人的悄悄话,要别人看上去也很好,要有公众必须有的,可接受的形式,从而具有普遍性。单个的接受者,是许多单个人的代表。写小说、绘画、作音乐,也都是如此,需要有“理想的读者”“理想的观者”“理想的听者”,这种“理想的接受者”,是创作者移情的对象。艺术家将自身的感受,向这些假定的对象倾诉,创作出可以普遍接受的作品。

这里所说艺术所具有的个人与个人之间交流的特点,是艺术发展,并精英化的过程中才获得的特征。在艺术的发展过程中,一直存在着小众化与大众化两种不同的倾向,并产生属于各种不同时代的成果。

最早有历史记载的文学艺术,大多是具有大众性的。民歌由集体传唱,民间舞蹈由民众共舞,史诗的讲述,由氏族群体共享。不仅是来自乡间的民间艺术,而且来自城市的戏剧、歌舞、说唱,都具有小众与大众并存的现象。与古代希腊城邦生活联系在一起的希腊戏剧,近代像法国新古典主义戏剧那样的城市戏剧,也具有大众性。这些艺术要教化市民,为改进民众的修养,增进社会的凝聚力服务。但同时,这些艺术也具有精英化的倾向,服务于上流社会,追求典雅的趣味。

到了近代,随着市场的兴起,艺术的大众性才发展到极端,从而与小众性或者精英性的艺术形成明显的对立。艺术原本是思想和情感传达,自娱也娱人,给予教益也提供娱乐,这种状态在现代社会被打破了。艺术市场的兴起,使艺术出现了分化。继续坚持原有的艺术理想,从而挑战市场,并借助于各种艺术的建制,在市场中寻求生存并对流行趣味进行改造,这是艺术的一种选择。按照市场规律生产娱乐产品,探索和测试大众趣味,并用资本造就集体效应,从而在市场上获得成功,这构成了一种更为普遍的文化现象。

如果说,18 世纪时现代艺术概念的形成,所要面对的是工艺性的生产概念的话,那么,在现代,与艺术相对立的,恰恰是一种通俗性的文化生产现象。这就是艺术中的高雅与低俗对立的现象。在文学中,有高雅与低俗之分,文学史记录了高雅文学,这只是具有高度选择性记载,实际上,在同时有大量的地摊文学的存在。在中国,从晚清到民国年间,出现了大量的类型文学,这些类型文学被生产了,又被消费了,文学史很少关注。文学史只关注从“五四”新文学以来的精英文学,而那些大量生产和消费着的通俗文学,构成了这种精英文学的背景。其实,其他艺术门类也是如此,大量出现的图画、演出等行为,作为文化现象,一直存在着。这些既是艺术,又不是。当人们提出艺术概念时,是想立出某种东西,对抗这种像流水一样,流来流去,并没有留下什么的现象。

文学史不写通俗文化,绘画史不写一般茶楼酒肆的装饰画,音乐史不写街头的小曲,这些东西不登大雅之堂,也不受艺术家的重视。这成了惯例,但所有这些没有入史的东西,实际上构成了一个巨大的背景,精英文艺的生产,正是在这个背景中进行的。

如果说,这种面向大众的文化生产,是一种历时久远的文化现象的话,那么,随着新媒体的出现而流行起来的大众文化,则使艺术发生了深远的变化。网络小说是从通俗小说发展而来的。现代的通俗文化也有着自身的传承关系。然而,我们今天所面临的,不是古老的通俗文学和艺术的重复。网络小说的巨大的生产量及其流行程度,它对文学的深远影响,是过去的通俗小说无可比拟的。同样,新媒体所带来的各门艺术的变化,也深刻地改变着人们的生活。

四、艺术新生态的形成与艺术新形式的建构

新媒体的发展,为艺术提供了新的可能。从过去的具有大众性的艺术,到大众文化的发展,新媒介带来了新的可能性。正是在这种状态下,艺术边界问题被再一次提了出来。这是一个古老的问题,但在新的情况下,出现了新的研究指向。

过去,当先锋艺术对艺术提出新的挑战时,分析美学家们所采取的应对之策是,通过修改艺术的定义来适应艺术的新的发展,从而重新划定艺术的边界。艺术不再是通过模仿所形成的另一个本体论层面之上的事物,而恰恰与现实生活处于同一个本体论层面。不仅如此,现代哲学更倾向于反对传统的多重世界划分的种种理论,而认为只存在一个世界。先锋艺术是精英性的,但它所带来的结果却是世俗性的。一种英雄主义的挑战所带来的,恰恰是世俗性的妥协。先锋艺术原本是以挑战既有的艺术建制姿态出现的,后来却依赖艺术的建制而存在。这是先锋艺术的历史性的失败,尽管它所带来的对艺术边界的冲击,会在历史上留下痕迹。

在当下,摆在美学家面前的主要问题,或者

说,艺术划界研究所面临的主要矛盾,已经从先锋艺术转化为大众文化,转化为在大众文化盛行之时,重新思考艺术的边界。

正像当代的经济生活已经走向由消费决定的经济一样,艺术品的生产,也走向这种消费主义。消费主义所要表述的,是这样一种现象。过去,我们都认为,生产决定消费,生产的发展是无限的,消费的能力是有限的,当生产所形成的社会财富充分涌流时,人们就可以按需分配。然而,经济的发展所形成的局面是,生产过剩会造成经济危机,只有通过刺激消费来挽救经济,而消费的刺激能力具有无限性。这种经济格局支配下的艺术品生产也是如此。在资本的运作下,通过包装,广告效应,捧红明星并且推出,服从经济规律,并形成一种独特的大众文化的经营运作方式。

在这种情况下,文化生产的方式在向一个方向滑动,这就是文化工业化。精英艺术尽管也是意在传达,但仍存有理想的接受者。这是一种知道有旁听者的对个人传达。如果换一种情况,艺术家不是对某个人说,而是把握了一种规律,意识到某种类型的故事接受者会很多,这方面已经做过试验,也有了写作这种类型故事成熟的套路,这时,艺术品生产,就变成了类似药品的制作。生物学家实验某种药品时,先根据一些原理和规律,提出假设,制作药品,先在动物身上试,再在一部人身上试,成功后就成批生产。如果生产性是这么理解的话,那么,大众文化产品就变成了这样的东西,从说使自己发笑的事使人笑,变成施放发笑剂使人笑,从说感动自己的故事使人哭,变成打催泪弹使人哭。这时,艺术发生着深刻的变化,出现了情绪诱发简单化的现象,接受者像接受化学生产的药物一样被诱发情感。

现代技术所造就的大众文化给人们带来了各种各样的艺术替代品。这与先锋艺术不同。先锋艺术曾迫使美学家们接受艺术与美的分离,承认一些不但不美,而且与美无关的事物也是艺术品。大众文化则相反,以其外观的吸引力吸引观众,获得市场上的成功,迫使美学研究关注这种几乎无所不在的审美现象。

然而,对于我们来说,一个古老的问题又再次出现:艺术是存在于其中,还是处于其外。是否存在一种大众文化之外的艺术?或者说,面对大众文化的挑战,是否需要一种艺术的反挑战?

回到前面所说的观点,说话有两种情况,一种是,一个人说了,另一个人懂了;另一种是,一个人面对大众说,而不管大众是否能听懂。前一种是说话,后一种是喊话。艺术也是如此,一种是传达,另一种是灌输。无论是政治文化,还是商业文化,都倾向于运用媒体的力量,在实现灌输。

网上传一句话:世界上有两件事最难,一是将别人的钱放到自己的口袋里,二是将自己的思想放到别人的脑袋里。现代的政治文化和商业文化都在努力做这两件事,并为此耗尽了精力。我要呼吁的是,艺术不要跟着做,而是做一点其他的,有意义的事。

其实,新媒体也是能够为人们的个性化的交流提供空间的。让艺术说一些发自个人的,具有原创性的,带着个人情感,以理想的接受者为对象的东西,回到那种发自内心,直达人心的古老追求上来。这种追求,并不与新媒体的发展,艺术载体的变化相对立,相反,它可以对新的艺术载体加以利用。

结　语

最后,还是归结到一句老话:艺术的边界是创造的边界。发现、创新、示范,这是艺术的永恒的本质。也许,有人会说,艺术的不变之处就在于它的不断变化,但仅仅说到这一步,还是远远不够的。艺术既不是与现实生活绝缘的事物,也不是现实生活的一部分,而是针对现实生活做出回应的行动及其产物。大众文化对艺术的边界提出了挑战,在当代社会里,这种挑战是严峻的,但这不等于艺术就此消解为大众文化。面对大众文化的挑战,需要承认现实,但更重要的是要植根于艺术传统,发挥创新精神,对大众文化进行反挑战。正是这种反挑战的努力,形成了艺术的价值,同时也形成了艺术的新边界。

Rebuilding the Artistry in Face of the Challenge from Mass Culture

Gao Jianping

(*Research Institute of Literature*, *Chinese Academy of Social Sciences*, *Beijing* 100732, *China*)

Abstract: This paper is the continuation of a previous paper by the present author, in which the author put forth a statement that artistic boundary is the boundary of creation. Now, mass culture has posed a new challenge, in response to which the author argues that the differentiation between YOU as a singular pronoun and as a plural pronoun should be made, and that artistic tradition should be kept up in a new context. Artistic spirit should be maintained against the challenge from mass culture, so as to form a new artistic boundary, and to realize the value and function of art.

Key words: mass culture and popular culture, YOU as a singular pronoun and as a plural pronoun, new artistic context, artistic boundary

(责任编辑　　刘曙光)

(上接第 26 页)

Artistic Boundary: Seen from a Different Perspective

Zhou Xian

(*Art Institute*, *Nanjing University*, *Nanjing* 210093, *China*)

Abstract: The debates about artistic boundary involve the distinction between art and non-art. With the radicalness and rebellion of contemporary art, the question concerning artistic boundary has become more and more difficult to answer. Starting from the discussion about the nature of art, to such theories of artistic boundary as recursion theory, expression theory and formalism, there have been various theories concerning the nature of art and its boundary conditions. As most of these research methods are based on the thinking paradigm of binary opposition, they have failed to resolve the issue concerning artistic boundary. The author argues that from Chinese traditional philosophy and aesthetics, we can develop an unusual method to resolve this dilemma. In particular, Chinese traditional philosophy and aesthetics focus on the interrelationship, such as interdependent, interrelated and interchangeable relations in the binary concept, which will open up a new way of thinking about artistic boundary.

Key words: artistic boundary, art and non-art, binary opposition, either or, both and

(责任编辑　　刘曙光)